

Textur und Vortextur Grundsätzliches aus der Erfahrung mit aleatorischer Schriftlichkeit

I

*Im Geschriebenen: eine Spur von dem,
was wir denken, vielleicht ein Prozent.*

(Rudolf Habringer¹)

Das Symposium I dieses Kongresses stellte den geliehenen Begriff des Textes als Kategorie für die Musikwissenschaft in Frage. Etwas in Frage zu stellen heißt, wie sich neuerlich erweist, nicht automatisch, etwas zu verabschieden. Und so werden einige auch in Zukunft über Musik als Text sprechen, obwohl die unvermeidlichen Assoziationen zur Verbalsprache als Text mehr Probleme aufwerfen als beheben. Die Bedeutungshülle «Text» stellt sich als ungleich magnetischer heraus als das, was dieser Hülle an konkreter Bedeutung zugegeben wird. Wenn mittlerweile in den Literatur- und Sprachwissenschaften der ehemals für Musik in Anspruch genommene Terminus «Partitur» übernommen und mit «Text» zur «Textpartitur» verbunden wird², um der Sinnpolyphonie von geschriebener Sprache gerecht zu werden, so gibt es dort andererseits keine Anzeichen für einen Verzicht, von «Texten» zu sprechen. Dies wohl nicht nur aus Gewohnheit, sondern auch, weil die lateinische Wurzel des Wortes «Text» *texere* = *weben* heißt und damit gerade jene Bedeutungsebene beleuchtet, die am Begriff der «Partitur» geschätzt wird: die mehrdimensionale Verflochtenheit, das Gewebe ihrer Teile. Und da hier offenkundig anderes verwoben wird als in der Musik, gleichzeitig aber einige Parallelen nicht zu leugnen sind, wäre es vielleicht mehr als nur ein überflüssiges Provisorium, bei Verbalsprache weiterhin von «Text», bei Musik aber von «Textur» zu sprechen.

Will man sich also nicht auf begriffliche Verallgemeinerungen einlassen, die schließlich unliebsame Verunklarungen bleiben, so scheint es zudem angebracht, auf die gelegentlich immer noch synonyme Handhabung von gegenständlichem «Schriftstück» und potentiell «Text» bzw. «Textur» zu verzichten. Daß diese begrifflichen Ebenen aufeinander beziehbar, nicht aber identisch sind, gehört zu den Prämissen, von welchen ich ausgehe. Ein Schriftstück kann, muß aber nicht als Text oder Textur interpretiert werden. Die Vorstellung einer Textur (beim Hören von Musik) kann, muß aber nicht auf ein existentes Schriftstück bezogen sein. Insbesondere Konversationsschrift und Text gleichzusetzen, hieße Entwicklungen des Schreibens und Lesens zu übergehen, die bekanntlich bereits der schriftkritisch eingestellte Platon in *Phaidros* beargwöhnte, als er das Argument der Erinnerbarkeit skeptisch aufgriff:

Wer also eine Kunst in Schriften hinterläßt, und auch wer sie aufnimmt, in der Meinung, daß etwas Deutliches und Sicheres durch die Buchstaben kommen könne, der ist einfältig genug und weiß in Wahrheit nichts von der Weissagung des Ammon, wenn er glaubt, geschriebene Reden wären noch sonst etwas als nur demjenigen zur Erinnerung, der schon weiß, worüber sie geschrieben sind.³

Platon sah die Unmittelbarkeit der Rede, die ihm in seiner dialogisch orientierten und aufbereiteten Welt-Erfahrung als Ideal erschien, gefährdet. Dabei dachte er offenkundig von der Warte des Redenden, der im mündlichen Gespräch noch vergleichsweise sicher gehen kann, daß er so verstanden wird, wie er es will. Und tatsächlich fällt auf, daß, soweit wir Kenntnis haben, Platons Lehrer Sokrates und Konfessionsstifter wie Jesus oder Konfuzius geradezu demonstrativ davon absahen, ihre Reden niederzuschreiben. Platon, der textierte Rede als «Schattenbild»⁴ verwarf, mißtraute dem Verlust der Kontrolle über das, was wir uns heute als Autorintention zu bezeichnen geeinigt haben; dem Verlust der Kontrolle über das, was aus der Autorintention wird. Klar war ihm also, daß Schrift mehr noch als mündliche Rede nicht etwa ein Endpunkt, sondern als potentieller Text eine nicht leicht im Zaum zu haltende Zwischenstufe der Mitteilung ist. Analoges gilt für Musik. Seit jeher gehört es zur Funktion von Schriftlichkeit, als entscheidende Instanz der Legitimierung zu dienen. Die etymologische

1 Rudolf Habringer, *Der Fragensteller*, Graz u.a. 1992, S. 201. Derselben Passage aus Habringers Roman entstammen auch die weiteren Zitate, die ich den einzelnen Abschnitten voranstelle.

2 Vgl. Art. «Textpartitur», in: Theodor Lewandowski, *Linguistisches Wörterbuch* 3, Wiesbaden ⁵1990, S. 1169-1170. Hans Robert Jauf hat in seinem «Rückblick auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Scientiae», auf Partiturmerkmale literarischer Texte hingewiesen, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3)*, hrsg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher, Laaber 1991, S. 13.

3 Zitiert nach Platon, *Sämtliche Werke* 4: *Phaidros, Parmenides, Theaitetos, Sophistes*, nach der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher mit der Stephanus-Nummerierung herausgegeben von Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1988, S. 56.

4 Ebd., S. 56.

Verwandtschaft schimmert an diesem Punkt durch: *Lex* — *Gesetz* ist nicht zufällig etymologisch verwandt mit *legere* — *lesen*. Ich lese etwas und interpretiere aus dem, was ich *herauslese*, etwas (zumindest für mich) Verbindliches. Ich legitimiere Denkbare im Rückverweis auf Lesbares.

Traditionen fußen auf Verbindlichkeiten. Dies störte Platon wohl weniger als die Einsicht, daß Schrift ein Für-sich-Lesen, damit immer ein Für-sich-Herauslesen von Verbindlichkeiten möglich macht. Ich denke, die realen Folgen dieser prinzipiellen Möglichkeit, dieses Text-Potentials von Schrift hatte auch Paulus zuhauf negativ erlebt, bevor er im Zweiten Korinther-Brief 3,6 die Einsicht formulierte: «Der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig». Paulus stand, und dies bereits in anderer Weise als vor ihm Platon, in einer weltanschaulichen Tradition, die scheinbar unauflösbar mit sogenannten «Schrift-Gelehrten» (des Alten Bundes) verknüpft war. Deren Groll zog sich mit Paulus auch Jesus zu, der sich gegen die Schriftgelehrten wandte, sobald diese als Gesetzeshüter auftraten, die ihren Anspruch auf definitive Wahrheit im Verweis auf das Alte Testament als «der» Schrift durchzusetzen trachteten.⁵ Paulus' Wort läßt zumindest zwei Deutungen zu, die beide seine Skepsis gegenüber dem Buchstaben, genauer: gegen dessen Auslegungspotential begründen mochten. Dadurch, daß der Buchstabe tötet, nämlich eine eindeutige Mitteilung, werden einerseits als falsch eingestufte Interpretationen dieses Buchstabens, also der Sprach-Schrift, provoziert. Andererseits können gerade diese «falschen» Interpretationen im Verweis auf die Schrift gerechtfertigt, vielleicht gar zementiert werden; jedenfalls kann dadurch eine «richtige» Vergegenwärtigung der Bedeutung verhindert werden.

II

Da das Geschriebene nur eine Spur (ein Prozent) von dem enthält, was wir denken, wissen wir, daß es zu neunundneunzig Prozent nichts mit dem zu tun hat, was wir denken.

(Habringer)

Ivan Illich führte 1990 essayistisch in den *Weinberg des Textes*⁶, um die mittelalterliche Schwelle zwischen den zwei Paradigmen des monastischen und scholastischen Lesens, zwischen antiker Schriftlichkeit und modernem Schriftbild, damit das Entstehen des neuzeitlichen «Textes» in Erinnerung zu rufen. Er griff auf ein Traktat des Mönches Hugo von St. Viktor aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts zurück, das zu den ersten schriftlichen Reflexionen über das Phänomen der Schrift und des Lesens zu rechnen ist. Hugo steht gleichsam zwischen zwei Lesekulturen, zudem in einer entscheidenden Phase früher Texturen musikalischer Mehrstimmigkeit. Die erste Lesekultur steht deutlich im Zeichen der oben benannten Schrift-Skepsis. Die Rolle des Gedächtnisses wird von Hugo nicht nur betont, sondern auch eingemahnt. Lesen nämlich hieß in seiner Zeit im wesentlichen leibliches Vor-Lesen, als lautes Lesen, sei es bei der gegenseitigen Unterweisung, gegebenenfalls mit *verbindlicher* Kommentierung, sei es in der Schreibstube für den Kopisten, sei es im deutlich selteneren Fall für sich⁷. Die Gedächtnisleistung hing am Sprechenden bzw. Hörenden Schreiben und Lesen. Sie war also angewiesen auf die Deklamation eines gleichsam erinnernden Dialogs. Wie und was überhaupt geschrieben, gelesen und damit bereits im ersten Schritt interpretiert wurde, unterstand der nicht gering zu schätzenden gegenseitigen Kontrolle.

Hiervon hob sich das Paradigma des scholastischen Lesens, dessen Heraufkunft Hugo mit einem Plädoyer für die absterbenden älteren Lese- und Schreibgewohnheiten signalisiert, mehrfach ab. Alle Neuerungen lassen ein stark verändertes Rezeptionsbewußtsein erkennen. Man beginnt sich von der *scriptio continua* abzuwenden und Schriftstücke zu gestalten, verwendet neue Schriftzeichen und widmet sich bewußter als ehemals Fragen des Layouts. Erkennbar aufgewertet wird die «äußere» Gestaltung durch Kapitelüberschriften. Der neu angestrebten Übersichtlichkeit dienen darüber hinaus Register. Bilddarstellungen fördern die Anschaulichkeit des Geschriebenen ebenso wie verschiedene Schrifttypen und Schriftgrößen. Zudem sank das durchschnittliche Gewicht der Bücher. Und wenn Bonaventura noch im 13. Jahrhundert nicht mehr nur zwischen *auctor* und *scriptor* differenzierte, sondern zu diesen den *commendator* reihte, der Auslegungen hinzufügte, und den *compiler*, der in seiner Funktion als Herausgeber mitunter sehr weit in eine bestehendes Schriftstück eingriff, so waren dies Anzeichen einer Tendenz zu individuellem Lesen, wie es durch das Aufkommen von Konkordanz und die Verschriftlichung von Muttersprachen begünstigt wurde, die vorher höchstens die Ausnahme vom gängigen Schriftgebrauch darstellte. Zugleich aber waren dies, wie ähnlich in der abendländischen Musik, auch Anzeichen für das Bewußtsein von «Werken». Man richtete Schriftstücke ein, um eine Vereindeutigung der in ihnen transportierten Bedeutungen zu erreichen und damit bestimmte «Werke» durchzusetzen. Gerade diese Anstrengung jedoch machte die Vieldeutigkeit erst richtig bewußt. Die im Schriftstück gelegene Vieldeutigkeit verdeutlicht, daß die Rezeption der Schriftstücke das Entstehen von Texten bzw. Texturen und in weiterer Folge bestimmte Werke ermöglicht. Man wollte, daß noch wie zur Zeit des monastischen Lesen «Schriftlichkeit die Identität des Sinns

⁵ Vgl. etwa Mt 23 oder Luk 20, 46.

⁶ Ivan Illich, *L'ère du livre* (Paris 1990), dt. *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos «Didascalicon»*, aus dem Englischen übertragen von Ylva Eriksson-Kuchenbuch, Frankfurt 1991.

⁷ «Die Seite wird durch das Lesen buchstäblich einverleibt», Illich, *Weinberg*, S. 57.

bestätigt».⁸ Hugo aber ging noch von «dem» Schriftsinn aus, sodaß mithilfe des Geschriebenen Teile «der» Welt verbindlich festzuhalten seien.

Illich erinnert an die Anfänge des scholastischen Lesens im Bewußtsein, daß diese Lesekultur, die eine eigene Textkultur ist, in unseren Tagen an ihr Ende, ich würde vorsichtiger sagen: in den Hintergrund der zusehends dominanteren Rezeption elektronischer Medien gelangt ist. Mit dem scholastischen Lesen, so folge ich mit wenigen Einschränkungen seiner Kernthese, also mit der Loslösung des Textes vom physischen Objekt, dem Schriftstück, war die Welt selbst nicht mehr nur der Gegenstand, der gelesen werden sollte, sondern sie wurde zum Gegenstand, der zu interpretieren war.⁹

John Cage verwies in einem seiner letzten Interviews mit Sympathie auf James Joyces Willen, lieber laut als still gelesen zu werden.¹⁰ Wird nun, so liegt es angesichts von Cages Beiträgen zur Musik der letzten Jahrzehnte zu fragen nahe, der angesprochene Paradigmenwechsel, der mit dem Bewußtsein von «Text» verbunden ist, tatsächlich vollzogen? Um dies zu beantworten, scheint es nötig, vorläufig noch bei allgemeineren Überlegungen zu bleiben. Die Feststellung, daß Texte nicht von selber entstehen und bleiben, ist dabei ausgesprochen trivial, jedenfalls weit mehr entschieden als die Antwort auf die Frage, ob Schriftstücke durch ihre Autoren oder aber durch ihre Interpreten, zu welchen ich bereits ihre Herausgeber rechne, zu Texten werden und auch Texte bleiben.

III

Die Wahrheit beträgt hundert Prozent. Wir errahnen die Wahrheit, indem wir sie uns zu neunundneunzig Prozent anders vorstellen, als das Geschriebene sie vorgibt.

(Habringer)

Zu den konventionellen, indes trügerischen Ansprüchen an Texte wie Texturen zählt es, daß sie über das visuelle Medium der Schrift als Mitteilung, wohl meist: der Mitteilung des vom Autor Gemeinten taugen. Die Skepsis der eingangs erwähnten antiken Schrift-Skeptiker richtete sich wohl nicht gegen die «bloße», d.h. Alltagssituative Mitteilung als Nachricht, sondern gegen die potentiell sich verselbständigende Interpretation, gegen die «Unruhe des Verstehens».¹¹ Was wir heute wenig emotionell als kommunikative Handlung begrifflich verallgemeinert haben, um einen überaus komplizierten Vorgang des gemeinschaftlichen In-Beziehung-Tretens zu benennen, konnte solange als gefahrenvoll erachtet werden, als es darum gehen sollte, Wortsprache alleine so zu interpretieren, wie sie vom Sprechenden gemeint war. Diese ungebrochene Übereinstimmung schien, wie gesagt, bei unmittelbarer Rede noch am ehesten verwirklicht, bei schriftlicher Kommunikation allerdings angesichts der ständig lauenden, jedenfalls vergleichsweise «frei gelassenen» Mehrdeutigkeit, fragwürdig. Eindeutigkeit der Aussage ist freilich, ungeachtet, ob diese Aussage verbal-akustisch oder schriftlich-optisch gemacht wird, nicht «an sich» zu erreichen, sondern nur auf dem Boden mehr oder weniger verbindlicher Sprach- und Handlungskonventionen, also durch (geschichtlich wandelbare) Übereinkunft.¹² Das Karolingische Scheitern, einen einheitlichen Gregorianischen Gesang durchzusetzen, erinnert hieran.¹³ Es wäre so gesehen problematisch, pauschal anzunehmen, daß die Geschichte abendländischer Musiknotation einem linearen Prozeß gleiche, in welchem die quantitativ zunehmende Auszeichnung der Partituren davon zeuge, wie sehr der Wille, Musik sich und den Interpreten präziser vorzustellen, stärker geworden sei. Eher läßt sich Einverständnis darüber erzielen, daß die wohl nicht ausschließlich auf wachsende Geltungsansprüche rückzuführende Sorge größer geworden ist, daß durch mangelnde Konventionen andere Musik erklingen könnte, als die vom Komponisten gewollte. Ähnlich motiviert sind wohl die meisten der in den letzten zweihundert Jahren häufiger gewordenen verbalen Werkkommentare von Seiten der Komponisten. Mit ihnen wird, wie an anderer Stelle zu diskutieren sein wird, versucht, die Interpretation von Musik zu lenken. Ich denke, nicht davon ist auszugehen, daß Komponisten des Mittelalters oder der Renaissance unklare Vorstellungen von der Interpretation ihrer Musik gehabt hätten, sondern davon, daß diese weniger als ihre Nachfolger in späteren Epochen Grund zur Annahme hatten, daß sie — womöglich grundlegend — anders als von ihnen intendiert, interpretiert würden. Das Ziel, genau so interpretiert zu werden, wie man es als Autor will, gehört wohl zu den dauerhaften Kriterien jenes nicht dauerhaften, weil aporetisch vom Autor her gesehenen Werkbegriffs, bei dem das musikalische Werk als gleichsam ewige Projektion ihres Autors

8 Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode. Ergänzungen und Register (Gesammelte Werke 2)*, Tübingen 1986, S. 474.

9 Vgl. Illich, *Weinberg*, S. 124.

10 Vgl. *MusikTexte* 40/41 (August 1991), S. 113.

11 Karlheinz Stierle, *Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft (Konstanzer Universitätsreden 174)*, Konstanz 1990, S. 14.

12 Vgl. vom Verfasser «Musik als Geschichte in Erfahrung bringen. Über musikalische Hermeneutik», in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 1)*, hrsg. von Wolfgang Gratzner, Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber 1994.

13 Vgl. Harmut Möller, «Die Schriftlichkeit der Musik und ihre Folgen», in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.-20. Jahrhundert (Studienbegleitbrief 2)*, Weinheim u.a. 1987, S. 11-45.

vereinseitigt wird. In diesem Werkbegriff kommt der Schrift große Bedeutung zu, um diese (buchstäbliche) Identität zwischen Autorintention und Rezipienteninterpretation zu erreichen. Nicht jedoch nur zu erreichen, sondern auch zu bestätigen bzw. zu (beweisen) anhand der musikalischen Textur. Dabei wird diese in vielen Fällen zum Maßstab der angestrebten Identität. In der irreführenden Behauptung, ein Schriftstück sei *die* Textur, wird dieses als genauso beständige wie verbindliche Instanz verteidigt. So gesehen erschöpft sich der Verstehensbegriff in der illusorischen Annahme, exakt wissen zu können, wie etwas ursprünglich gemeint war, obwohl man doch nur (mehr oder weniger angenähert) die ursprüngliche Bedeutungshülle zu rekonstruieren imstande ist. Bedeutung wird also nicht durch Schrift, sondern durch Konventionen der Schriftinterpretation garantiert.

IV

*Wir müßten alles umschreiben. Wenn wir das könnten,
kämen wir an die Wahrheit. Wenn wir im Besitz der
Wahrheit wären, bräuchten wir das Schreiben nicht mehr.*

(Habringer)

Im selben Jahr 1952, in welchem Pierre Boulez mit dem ersten Band seiner *Structures* zu einem, wie er es im Motto nach Klee nannte, «Denkmal an der Grenze des Fruchtländes» führte und dort für seine serielle Konzeption u.a. zwölf verschiedene Anschlagsarten schriftlich differenzierte, schrieb John Cage die erste Version von *4'33"* nieder. Er signalisierte damit eine neue Werk-Vorstellung, zumindest aber eine fundamentale Kritik am eben angesprochenen Verstehensbegriff. Nach diesem gilt es, der Intention des Komponisten gerecht zu werden, was heißt: die von ihm geordneten und geordnet niedergeschriebenen akustischen Ereignisse «als solche» zu erkennen und wiederzugeben. Immer wieder nutzte Cage in seiner zweiten Lebenshälfte die Gelegenheit, gegen den «Vormarsch des Verstehens»¹⁴, gegen die aus der Schöpferrolle abgeleiteten Ansprüche auf Identität der Kunst Einspruch zu erheben. Seine Sympathie galt demgegenüber unverkennbar dem Rätselhaften, dem Doppel- und Mehrdeutigen.

«Ich möchte also die traditionelle Ansicht, daß Kunst ein Mittel der Selbstdarstellung ist, durch die Auffassung ersetzen, daß sie ein Weg der Selbsterneuerung ist, und zwar ist das, was da erneuert wird, die (geistige Einstellung) [...]»¹⁵, meinte Cage 1972. Weil er in *4'33"* scheinbar gänzlich darauf verzichtete, den Anker der Selbstdarstellung zu werfen, nämlich eine Textur mit (bestimmter) Musik zu notieren, wäre diese Partitur wohl als unerheblich übergegangen worden oder gar unbemerkt geblieben, wäre er nicht den komplementären Kriterien eines Werks weitgehend nachgekommen und hätte damit die Assoziation einer herkömmlichen Textur angeregt. *4'33"* entspricht unverkennbar auch gewohnten Folien der neuzeitlich-abendländischen Werk-Interpretation. So weist die äußerlich traditionelle, mit übersichtlichem Layout gestaltete Partitur aus:

1. einen Autor: John Cage;
2. einen Verlag samt copyright: Edition Peters / Henmar Press;
3. einen, wenn auch um 1952 eher ungewöhnlichen, Titel: *4'33"*;
4. einen Hinweis auf die Ausführenden: «for any instruments or combination of instruments»;
5. einen Kommentar des Komponisten: Hierin wird die Bedeutung des Titels, nämlich die vorgesehene Aufführungsdauer bekannt gegeben, Hinweise gelten dem Datum der ersten Aufführung in Woodstock am 29. August 1952 durch den als Pianisten bezeichneten David Tudor sowie dessen Aufführungskonzept. Zusätzlich macht Cage darauf aufmerksam, daß *4'33"* für den Widmungsträger als «copy in proportionals duration», dort aber mit anderer Zeiteinteilung eingerichtet worden ist. Der Kommentar schließt mit der auf den ersten Blick alles relativierenden Bemerkung: «However, the work may be performed by any instrumentalist(s) and the movements may last any length of time.»
6. eine Widmung: «for Irwin Kremen».

Erfüllt ist mithin ein nicht geringer Teil jener Rahmenbedingungen, die den Zusammenhang zwischen Autor, Text, Interpret und Hörer als Werk erscheinen lassen. Cage verzichtet weder auf eigene Intentionen, noch auf Interpretieren, noch auf den Hörer. Und die dreimalige Anweisung «tacet» verblüfft nicht deshalb, weil sie etwa neu wäre. Sie ist es gerade nicht, wird aber isoliert vom Umfeld zum Klingen zu bringender Klangsymbole. Und nur wenn man daran festhält, daß Musik und Stille einander ausschließen¹⁶, stellt sich die Frage, ob *4'33"* noch Musik sei. Cages spätere Äußerungen zu *4'33"* weisen auf den leicht nachvollziehbaren Einfluß der 1951 in Black Mountain entstandenen *White Paintings* von Robert Rauschenberg hin.¹⁷ Dort steht die Verabsolutierung von unterschiedlich großen, monochrom-weißen Flächen in analogem Verhältnis zur Tradition. Ein vertrautes

¹⁴ Cage erzählte zu Beginn der achtziger Jahre gegenüber David Cope von der Idee eines Aufsatzes «gegen den (Vormarsch des Verstehens), in dem ich die Vorzüge erläutern wollte, angesichts der Kunst unwissend zu bleiben». In: Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch. Zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*, Köln 1989, S. 161.

¹⁵ Cage 1972 gegenüber C.H. Waddington, wiedergegeben in: Kostelanetz, *Cage*, S. 159.

¹⁶ Vgl. Die Bemerkung von Wilhelm Seidel: «Grundsätzlich schließen Stille und Musik einander aus», in seinem Beitrag «Tönende Stille — Klänge aus der Stille», in: *Kunst verstehen — Musik verstehen (Schriften zur musikalischen Hermeneutik 3)*, hrsg. von Siegfried Mauser, Laaber 1993, S. 257.

¹⁷ Vgl. Kostelanetz, *Cage*, S. 158.

Strukturdetail, nämlich die akustische oder optische Leerstelle wird soweit vergrößert, daß deren gewohnter Kontext zwar nicht verschwindet, aber aus der Partitur bzw. aus dem Rahmen «fällt». Dem Hörer oder Seher ist damit zwar ein Anker genommen, jedoch etwas anderes gegeben bzw. ermöglicht:

Cage demontiert an dieser Stelle, auch wenn dies wiederholt behauptet worden ist, weder die Autorintention noch den Respekt vor der Intention des Künstlers. Hätte er dies im Sinn gehabt, 4'33" wäre ein paradoxes Dokument des Scheiterns. Wohl aber, so denke ich, lag ihm daran, für den wenig vorhandenen Respekt vor der *nicht* von der Künstlerwarte ge- und verordneten Welt einzutreten. Die künstlerische Verantwortung wird damit weder abgegeben noch abgeschafft. Sie wird geteilt, hier in 4'33" auf singuläre Weise mit den Hörern, die sich unweigerlich ihres Rezeptionspotentials und damit ihrer immer auch schöpferischen Selbstverantwortung bewußt werden können. Denn wird die Konzentration nicht mehr vorrangig durch die in ihrer Vielfalt begrenzten Bühnenriten des frontalen Kunstbetriebs gebannt, so öffnet sich die Aufmerksamkeit für die ehemals meist unbewußte, variable Vielfalt von (auch, aber nicht nur) akustisch reizvollen Alltagsereignissen: im und um den Hörer, im und um die Stätte der Aufführung.

Cage erzählte einmal von seiner Motivation, «die Dinge das sein zu lassen, was sie sind».¹⁸ In 4'33" wird das Rollenangebot der Textur¹⁹ insofern neu definiert, als einerseits der Hörer von der Forderung des (im Sinn der Autorintention) adäquaten Bedeutungserfassens von mehr oder weniger gängigen musikalischen Gestalten entbunden ist, und dafür angehalten wird, selber Stellung zu beziehen, damit zum «instrumentalist» zu werden. Im selben Moment erweitert Cage andererseits die Rolle des Aufführungsinterpreten. Dieser wird verstärkt zum Zuhören angeregt, also nicht mehr nur dem selbstkontrollierenden Wahrnehmen des eigenen, nachformenden Spiels, sondern zum Zuhören von dem, was er gerade nicht gestaltet: die ehemals verdrängten Ereignisse im Zuhörer Raum.

Ist 4'33" also die Bedingung für ein Werk, welches, frei nach Wolfgang Iser²⁰, die Konstitution der Textur im Bewußtsein des Rezipienten ist? Ungeachtet dessen, daß Cage selber in seinem Kommentar von «work» spricht, würde ich dies im Hinblick auf seine Texturmerkmale, die identitätsstiftende Regulative für die Rezeption darstellen, nur bedingt bejahen. Cage hat, wie aufgelistet, alle Kriterien des europäisch-abendländischen Werkbegriffs bis auf eines aufrecht erhalten: Er sieht zwar bestimmt Klänge, nämlich Alltagsgeräusche, jedoch *keine* von ihm bestimmten Klänge vor. Die Werkidentität ist damit nicht wirklich aufs Spiel gesetzt, da der Interpret äußerst konkret angewiesen ist, wie er sich zu verhalten hat: er soll weder irgendetwas machen noch darauf verzichten, etwas zu machen. Angewiesen ist er nicht einmal, daß er sich gänzlich seiner erlernten Instrumentalistentätigkeiten enthält. Ihm ist dreierlei verordnet:

Zuallererst, daß er die Anweisungen der Partitur ernst nimmt. Zudem, daß 4'33" nicht beliebig lange dauert. Die dritte Anweisung halte ich für das wenig Beachtete, gleichwohl eigentlich Besondere dieses Stücks: Dem Interpreten ist es aufgegeben, drei Sätze innerhalb der Dauer von vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden erkennbar zu machen. Diese drei Sätze werden vorgeschrieben und sind als zeitlich je eigen dimensionierte Phasen *eines* Inhalts zu verwirklichen: als das Schweigen des oder der Interpreten, ein Schweigen, das, da es zu proportionieren ist, gerade nicht Handlungslosigkeit bleibt. (Cage selber stellte *eine* Möglichkeit der Realisation vor, indem er von David Tudors Aufführung in Woodstock berichtet. Dieser schloß und öffnete den Klavierdeckel jeweils am Anfang und am Ende der drei Zeitregionen von 4'33" und trat damit unübersehbar und wohl auch nicht ganz unüberhörbar als Gestalter in Erscheinung, als in gewisser Weise selbstverantwortlicher Gestalter von Zeit. Er nahm folglich eine zumindest eingeschränkt exponierte Rolle im Aufführungsraum ein.) Vervielfacht und zudem nicht mehr vorrangig an den Interpreten gerichtet wurde von Cage das Rollenangebot in der Textur. Die akustischen Ereignisse während 4'33" sind also nicht mehr im gewohnten Sinn durch die Textur begründbar, obwohl sich doch deren Realisationen immer problemlos als Realisationen der Textur Cages erkennen lassen. Begründbar durch Cages Textur ist das Bewußtsein dieser nicht vorbestimmten akustischen Ereignisse. Hier sprengt Cage den gängigen Werkbegriff der letzten Jahrhunderte und erweitert ihn unausgesprochen über den Hörerinterpreten neu. Dies akzeptiert zu haben, ist die Bedingung dafür, Cages 4'33" als Werk einzustufen zu können.

Cage wurde die Erfahrung, daß es Stille in Form völliger akustischer Regungslosigkeit nicht gibt, zur Selbsterfahrung, zum Wendepunkt seiner geistigen Einstellung. Diese Erfahrung läßt sich, wie eben geschehen, in Worten mitteilen, gerade aber in und mit Worten nicht machen. Zudem kommt es zur Erfahrung nur über die Brücke im Ansatz oder im Rest vorhandener Konventionen. Insbesondere aus diesem Grund, so denke ich, richtete Cage 4'33" als Textur ein. Er riß, metaphorisch formuliert, die Brücke der Textur über den Hörerinterpreten zum Werk nicht einfach ab, sondern verbreiterte sie um die mit dem Aufführungsinterpreten und den Hörerinterpreten geteilte Verantwortung für die Entstehung des Werkes und damit für die Entstehung von Bedeutung. Daß es hier nicht um den Schein metahistorischer, also zeitlos fest-gestellter Bedeutung gehen kann, wird durch Cages eminent rezeptionsästhetisch interessierte Favorisierung des Momentanen erfassbar. Bedeutung nicht frei-, sondern festzustellen, also gewissermaßen einzufrieren als metahistorisch intendierte Bedeutung, hieße gerade

18 John Cage, *Für die Vögel*, Berlin 1984, S. 303. Eine ähnliche Formulierung gebrauchte Marshall McLuhan: Vgl. vom Verfasser «Happy New Media. Über John Cage und Marshall McLuhan», in: *ÖMZ* 47 (1992), S. 663-671.

19 Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, München 1990, S. 64.

20 Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 39.

wieder die Richtung verkehren zu wollen, in die Cage führte: zum sich seiner Selbst bewußten und verantworteten Hörerinterpreten, der erkennen kann, daß «die Wahrheit nicht außerhalb von uns existiert».²¹

Die Grenze dieses ohnehin schon stark erweiterten Werk-Begriffs überschritt Cage sechs Jahre später, als er begann, auf Texturen zeitweilig zu verzichten: David Tudor, der sich und seine Zuhörer der Erfahrung von 4'33" ausgesetzt hatte, wurde 1958, mit Cages *Variations I* bedacht; mit jener rätselhaften Partitur, die mit 4'33" darin verwandt ist, daß auch sie nicht nur eine Realisierung nahelegt. Die «Gewohnheiten des Ego»²² werden ein weiteres Mal unterlaufen. Cage läßt in *Variations I* zwei konventionell entscheidende, weil identitätsstiftende Werk-Merkmale offen, an welchen er in seinem «stillen» Stück noch festgehalten hatte: die Festlegung der Zeitdistanz zwischen Anfang und Ende, also einen als musikalische Gestalt bestimmten Anfang und Ende sowie die verbindliche Gliederung in Abschnitte. Damit handelt es sich nicht mehr (oder besser: noch nicht) um ein Werk, nämlich um «ein vorgestelltes Gebilde, das im ganzen feststeht und von seinem Autor zu adäquater Ausführung aufgegeben worden ist».²³ Im Übrigen ist der Interpret aber in seiner Rolle wiederum klar definiert. Im Kommentar, der den sechs Transparenten beigefügt ist, wird diese Rolle erklärt, wird also erklärt, wie diese Transparente zu handhaben, in «sounds» umzuwandeln sind. Nun ist es so, daß der Interpret aus Cages Vor-Textur erst eine Textur herzustellen hat. Ohne diesen Interpretationsakt kommt es nicht zum Werk.²⁴

Trotz der freigelassenen Entscheidungen, die also dem Ausführenden überantwortet sind, etwa Instrumentation oder die Kombination der Transparente, bleibt die Bindung der Handlung des Schriftinterpreten an Texturen, die ihrerseits auf Cages graphische Vorlagen zurückgehen, vorgesehen. Die Handlung, genauer: der Entschluß, wie die Punkte und Striche auf den Transparenten übersetzt werden in einen klanglichen Verlauf, bleibt folglich, nachdem vom Interpreten eine Textur hergestellt worden ist, just in den traditionellen Parametern Tonhöhe, Tondauer und Lautstärke begründbar — begründbar als ein Werk von mehreren.

V

*Wir schreiben, weil wir die Wahrheit finden wollen.
Weil wir schreiben, kommen wir nicht zur Wahrheit.
Wir hätten keine Ahnung von der Wahrheit, wenn
wir nicht schrieben.*

(Habringer)

Der prinzipielle Zweifel, ob Komponisten vollends eindeutige Vorstellung über die Gestalt der von ihnen vorbereiteten Werke haben, scheint genausowenig durchzuhalten zu sein, wie die pauschale Behauptung, Komponisten hätten immer eindeutige Vorstellungen über musikalische Gestalten. In beiden Fällen wird es an Nachweisen, nicht aber an Gegenbeispielen fehlen. Der springende Punkt verlagert sich demnach von der Entscheidung über eine dieser beiden Alternativen zu der für unseren Zusammenhang wohl grundsätzlich bedeutsamen Frage, ob eine Textur überhaupt so angelegt werden kann, daß eine solcherart idealisierte 1:1-Relation zwischen Gestaltungsabsicht des Komponisten und letzlicher Auffassung sowie Verklanglichung dieser in der Textur transportierten Gestaltungsabsicht durch den Aufführungs- und Hörerinterpreten möglich wird. Letzteres vorbehaltlos zu bejahen, hieße sich auf ein schwach gestütztes Theoriegerüst zu begeben, das zusammenbricht, sobald man sich bewußt macht, daß das, was man aus kommunikativem Interesse niederschreibt, einerseits immer an Konventionen, genauso aber andererseits an Leerstellen geknüpft ist. Die Textur ist demzufolge bedeutsam, also aktualisierbar, gerade weil sie nicht selber die Bedeutung, wohl aber eine Hülle für Bedeutungen ist.²⁵ So gesehen läßt der Komponist, ob er will oder nicht, immer Entscheidungen offen, sobald er seine musikalischen Vorstellungen und Pläne als Textur einfaßt.²⁶

Dies könnte zur These verführen, daß Cage im Grunde nur insofern ausschert, als er die Leerstellen vergleichsweise stark verdichtet hat. Dabei ist die Kategorie des Zufalls problematisch, so sie abstrakte Unbestimmtheit meint. Dies deshalb, weil die Entscheidung der Interpreten für eine der Versionen vom Komponisten, indem er sie ermöglicht, mitgetragen wird.

Gäbe es konventionelle Aufführungspraktiken im Hinblick auf die von Cage auf Transparenten angebotenen Geraden und Punkte, dann wären die Möglichkeiten ihrer Vorhersehbarkeit, da durch Konventionen limitiert,

21 In: *MusikTexte* 15, (Juli 1986), S. 26.

22 Cage, *Für die Vögel*, S. 172.

23 So die von Walter Wiora vorgeschlagene Kurzdefinition von Musikwerk in «Das musikalische Kunstwerk der Neuzeit und das musische Kunstwerk der Antike», in: *Das musikalische Kunstwerk: Geschichte — Ästhetik — Theorie. Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Hermann Danuser u.a., Laaber 1988, S. 3-10, hier S. 5.

24 David Tudor stellte in Cages Sinn Aufführungspartituren her. Vgl. John Holzaepfel, «Der Tudor Faktor», in: *John Cage. Anarchic Harmony*, hrsg. von Stefan Schädler und Walter Zimmermann, Mainz 1992, S. 43-53, hier S. 46.

25 Vgl. vom Verfasser, «Musik als Geschichte».

26 Roland Barthes hat 1987 Wesentliches pointiert zur Sprache gebracht: «Schreiben heißt es, den anderen überlassen, das eigene Sprechen eindeutig zu machen; die Weise des Schreibens ist nur ein Vorschlag, dessen Antwort man nie kennt.» In: *Literatur und Geschichte*, Frankfurt/M. 1987, S. 126.

vergrößert, also wahrscheinlicher. Hierin ist auch der wesentliche Unterschied zwischen Cages indeterminierter Schriftlichkeit, deren Wesensmerkmal im Angebot von Vortexturen liegt, und frühen, beispielsweise mittelalterlichen Texturen zu orten. Denn wenn auch ein mittelalterlicher Komponist damit rechnete bzw. rechnen mußte, daß seine Textur in einer Weise klanglich bearbeitet wird bzw. Teile in eine neue Textur eingewoben werden, die seinem Einfluß, vielleicht gar seiner Fantasie entzogen sind, so handelte Cage in dem Moment prinzipiell anders, als für seine *Variations I* eine Vortextur gestaltet wurde mit Zeichen, die als Punkte und Geraden zwar nicht neu sind, aber soweit neu angeordnet werden, daß vorhandene Konventionen nur mehr sehr bedingt greifen: vor allem die konventionelle Idee, daß der Komponist eine bestimmte Werkgestalt intendiert und als Textur verschriftlicht. Was Cage vorbereitet hat, sind die Rahmenbedingungen für Musik, die dann als Werk anzusprechen ist, wenn Cages Vortextur als Vorlage für die vom Interpreten jeweils erst einzurichtende Textur herangezogen wird und zur Aufführung gelangt. Die Rezeptionsrolle des Interpreten wird dabei als Handlung betont. Und wenn der Hörer also unterschiedliche Realisationen nicht zur Deckung bringen kann und folglich eine werkhafte Identität der *Variations I* vermißt, so liegt dies im Spielraum, den Cages Vortextur eröffnet. In diesem Spielraum wäre es nicht unmöglich, daß zumindest ähnliche Texturen entstehen. Gleichwohl ist Cages Konzeption, wie angedeutet, soweit rezeptionsorientiert und in diesem Sinn gespiegelte Faszination von der «Fremdartigkeit, die der Unbestimmtheit anhaftet»²⁷, daß die Verteidigung des Werk-Besitzes, die auf Identität der Gestalten gründet, aufgehoben wird zugunsten der Neugierde am noch nicht Gehörten. Cages Worte paraphrasiert: Man befreit sich vom Werkbesitz, indem man diesen vervielfacht.²⁸

Nicht aufgegeben oder auch nur geleugnet ist die Urhebererschaft, wie schon der Umstand anzeigt, daß Cage die angesprochenen Partituren signiert. Urheberrechtlich geschützt ist bei *Variations I* jedoch nicht eine vom Komponisten erdachte Textur, sondern eine graphische Vortextur, eine Frage, die, so verschiedenartige klangliche Antworten sie auch zuläßt, immer eine Antwort auf Cages Frage bleibt und demnach im doppelten Wortsinn von diesem mitverantwortet wird.²⁹

4'33" und *Variations I* sind, dort als Textur, da als Vortextur, verschiedenartig. Beidemal aber wird das Rollenspiel des Musikmachens und -hörens zwischen Komponist — (Vor-)Textur — Interpret in einer Weise ungewohnt beleuchtet, daß es in der Rezeption dieser Stücke wiederholt zu Diskussionen kam, ob es sich überhaupt um ein Werk-Verhältnis handele, zumal der Komponist seine Intentionen zurückgenommen habe, die Interpreten folglich allzu vieldeutigen Texturen gegenüberstehen, wodurch das Werk an sich entschwinde. Pierre Boulez unterstellte etwa, obwohl er selber den Interpreten «wieder an den schöpferischen Stromkreis anschließen»³⁰ wollte, dem ungenannten, aber unzweifelhaft angesprochenen Cage «ganz einfach Faulheit im Einsatz der eigenen Kräfte»³¹ und katalogisierte Vortexturen als «Rückschritt»³², da diesen die in eine Textur eingezeichnete Logik des Ablaufgeschehens abgehe. Doch steht hinter dieser Polemik nicht vielmehr der alte Einwand Hugos, der damals bangte, daß sich durch das *gestaltete* Schriftstück die Autorintention als (nur) eine von mehreren entpuppt, und daß klar wird, daß ein Autor ein Werk nicht als Gegenstand schafft, sondern über eine stets mehrdeutige Textur freigibt?

Carl Dahlhaus stellte 1979 nicht ohne Genugtuung fest, aleatorische Musik habe «nicht das letzte Wort über die Musik als Text»³³ gehabt. Vielleicht wird, ungeachtet etwaiger ästhetischer Vorbehalte, zumindest an den Formen aleatorischer Musik deutlich, wie wenig es überhaupt ein letztes Wort über Musik als Textur geben kann.

(Hochschule für Musik und Darstellende Kunst «Mozarteum», Salzburg)

27 Cage, *Für die Vögel*, S. 250.

28 Kostelanetz, *Cage*, S. 167.

29 Cage betonte 1980 gegenüber David Cope: «Das was die Antworten gemeinsam haben, ist die Frage. Demnach ist die Antwort durch die Frage determiniert.» Zitiert nach Kostelanetz, *Cage*, S. 156. Ähnlich äußert sich Earl Brown, wenn er im Hinblick auf Jackson Pollock «ein ungeheures Risiko und eine ungeheure Verantwortung» erkennt. In: «Notation und Ausführung neuer Musik», in: *Notation neuer Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik IX), Mainz 1965, S. 64-86, hier S. 81.

30 Pierre Boulez, «Alea», in ders., *Werkstatt-Texte*, Berlin 1972, S. 100-113, hier S. 113.

31 Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart 1977, S. 96.

32 Pierre Boulez, *Musikdenken heute 2* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik VI), Mainz 1985, S. 65.

33 Carl Dahlhaus, «Musik als Text», in: *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, hrsg. von Günter Schnitzler, Stuttgart 1979, S. 11-28, hier S. 28.